美术史研究新视野

反思 10 世纪:中国绘画史中的一个关键时段

巫 鸿

(芝加哥大学 美术史系, 美国)

摘 要: 从四个方面重新思考"五代十国绘画"的内涵和构成,就可以在扩大观察范围的同时更新解释的角度。一是在地域和时间两个维度上超越传统的朝代观念;二是以经过鉴别的可靠作品,特别是新发现的考古资料,作为建立历史叙事的基础;三是更新对"绘画"的理解,除笔墨和题材等因素之外,着重考虑绘画媒材的历史发展以及展示和观看方式的变化;四是根据在这一时期建立的画科系统,重新思考人物、山水、花鸟、界画和宗教绘画的发展,不但考虑皇室赞助人和独立画家的作用,同时也注意地域之间绘画实践的广泛互动以及绘画风格的整体倾向。

关键词: 10 世纪;五代十国;绘画史;媒材;画科

中图分类号:J 209 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2023)05-0033-15

在美术史研究中,唐宋之间的五代十国(907—960)一直被认为是绘画发展的一个关键时期,主要原因是此时出现了一些对后世具有巨大影响的画家,如山水画领域中的荆浩(约 855—915)、关仝(约 907—960)、李成(919—约 967)和董源(? —962),人物画领域中的周文矩(约 907—975)、顾闳中(约 910—980)和王齐翰(10 世纪),花鸟画领域中的黄筌(约 903—968)、黄居寀(933—993)和徐熙(10 世纪),以道释见长的贯休(832—912)和石恪(10 世纪),以及擅长界画的卫贤(10 世纪)和郭忠恕(? —977)等。他们创造的题材与风格为这些画科开拓出崭新的局面,也促进了与之有关的画史写作。此外,南唐和前、后蜀的统治者雅好丹青,收拢了一批高水平的画家,为宫廷画院的出现开启了先河。现代类型的中国绘画史于 20 世纪 20 至 30 年代开始出现,常以专门章节讨论以上画家,形成"五代十国绘画"或"五代绘画"的史学观念。①近年来的一些学术事件和专题讨论,如关于《溪岸图》的国际辩论、②把"董源"作为历史现象的再认识,③以及对《韩熙载夜宴图》《重屏会棋图》等作品的多角度研究,④更增强了人们对这个领域的关注。但总的说来,研究者仍主要聚焦于单独画家和单幅传世作

收稿日期:2023-05-09

作者简介:巫鸿,男,四川乐山人,芝加哥大学美术史系教授。

① 两部以中文写作的最早的《中国绘画史》出版于 1925 年和 1926 年,作者分别为陈师曾和潘天寿。二书均受到中村不折、小鹿青云的《支那绘画史》的影响,其中都包括了"五代绘画"的专节。俞剑华于 1937 年出版的《中国绘画史》保持了这一体裁。

② 对此争论中不同意见的介绍,见《朵云》第 58 集《解读〈溪岸图〉》,2003 年。

③ 如尹吉男《"董源"概念的历史生成》,《文艺研究》2005 年第 2 期;石守谦:《风格、画意与画史重建——以传董源〈溪岸图〉为例的思考》,载氏著《山鸣谷应:中国山水画和观众的历史》,京不特译,上海:上海书画出版社 2019 年版。

④ 如巫鸿:《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译,黄小峰校,上海:上海人民出版社 2009 年版,第一章"韩熙载夜宴图";De-nin Lee, *The Night Banquet: A Chinese Scroll Through Time*, Seattle: University of Washington Press, 2010; 张朋川 :《〈韩熙载夜宴图〉图像研究》,北京:北京大学出版社 2016 年版;余辉:《关于〈《重屏会棋图》背后的政治博弈——兼析其艺术特性〉的补充》,《故宫学刊》第 15 期,2015 年;李凇:《形式的深意——再读〈重屏会棋图〉》,2019 年 12 月 19 日故宫博物院讲话,等等。

品,间或谈及画科发展、画史写作和绘画机构等问题。这些讨论对了解此期绘画无疑是必要的,但由于研究材料近年来的不断丰富(主要是具有关键意义的考古实例的发现)以及美术史观念和研究方法的持续革新,我们需要在更基础的层面上重新思考“五代绘画”的内涵和构成,在扩大观察范围的同时更新观察和解释的角度。

本文希望从四个方面进行这种反思和扩展:一是超越“五代绘画”依据的传统朝代观念,在地域和时间两个维度上扩大观察视野和和讨论范围;二是以经过鉴别的可靠作品,特别是新发现的考古资料,作为建立历史叙事的基础;三是更新对“绘画”的理解,除笔墨和题材等因素之外,着重考虑绘画媒材的历史发展以及展示和观看方式的变化;四是根据在这一时期建立的画科系统,重新思考人物、山水、花鸟、界画和宗教绘画的发展,不但考虑皇室赞助人和独立画家的作用,同时也注意地域之间绘画实践的广泛互动以及绘画风格的整体倾向。

一、10 世纪绘画的时空范围

在中国朝代史中,“五代十国”指唐代覆亡和宋代开始之间,各地藩镇在原来唐朝疆域中建立多个独立政权的时期。①以往绘画史写作多以此为既存框架,如俞剑华影响颇广的《中国绘画史》,就在“五代之绘画”一章开始处列出五代十国的政权名称和年代,以此梳理有关画家和绘事的记录。②但如果我们放下这一先入为主的朝代分期,转而从具体实物和文献证据出发的话,就可以看到此时的绘画实践在时间和地域两个方面都超出了这个封闭性的架构。

首先从地域上看,实物和文献都显示此期绘画在更广大的地域中出现了多元互动的局面。这个局面从唐代中期之后的藩镇割据已经开始,至唐代覆亡后遂成为绘画史的主导。宋代的统一虽然重建了华夏政治史的正统,但仍与周边若干强大政权共存。这些政权的疆域往往包含了传统的汉文化地区,它们与北宋紧密接壤,在文化艺术上保持着密切交流——包括艺术家和工匠的流动以及艺术样式和风格的传播。如契丹人于公元 916 年建立辽代不但是当时的一个关键性政治事件,而且对艺术的发展产生了重要影响。西南方的大理于 937 年建国,也开始创造自己的文化艺术系统并与其后建立的宋代密切互动。③ 此外,传统“五代十国”概念所不包括的某些地方政权,④在此时也成为绘画事业的积极倡导者。一个突出的例子是统治河西地区的归义军政权,从 9 世纪中后期开始主导了敦煌地区大量石窟的开凿和佛教帧画的创作,在随后的百年里发展出敦煌绘画的一个全新局面。

从时间上看,北宋于 960 年建国并没有造成绘画史上的分水岭。实际上,当时的两个地方绘画中心——西南方的后蜀和东南方的南唐——还都是独立政权,只是在此后的 965 年和 976 年才分别被北宋征服,其绘画收藏和宫廷画家也才入宋。这些画家中的一些人随即成为重要的宋代画家,如后蜀过来的黄筌、黄居寀、高文进、赵元长和夏侯延佑,以及南唐过来的巨然、董羽、王齐翰、周文矩、徐崇嗣、厉昭庆和顾德谦等人。宋太祖趙匡胤延续了以往地方政权的做法,赋予其中一些人——如黄筌、黄居寀、董羽、厉昭庆等——以“待诏”称号。⑤这些人中的一些在入宋时已近垂暮,另一些则生活至 10 世纪末甚至

① 另一种说法是将“五代十国”定为公元 907 年到 979 年间的 72 年,结束点是宋代的一统天下。

② 俞剑华《中国绘画史》,第十章《五代之绘画》,上海:商务印书馆 1937 年版。

③ 参见木基元、何兆阳:《南诏国大理国艺术史》,昆明:云南大学出版社 2021 年版。

④ 传统史学中的“五代”指后梁、后唐、后晋、后汉和后周,“十国”指前蜀、后蜀、南吴(杨吴)、南唐、吴越、闽国、南楚(马楚)、南汉、南平(荆南)、北汉。

⑤ 参见蔡罕《北宋翰林图画院若干问题考述》,《浙江大学学报(人文社会科学版)》2006 年第 5 期,第 176—180 页。

11 世纪初。① 对后者的合适称呼是“10 世纪画家”,而非狭义的后蜀、南唐或北宋画家。

对宋代初年皇室倡导的绘画项目做一巡礼,也支持把宋太祖到宋太宗治下的近四十年(960—997)与此前的“五代绘画”看成绘画史中的一个连贯时期。这些项目持续着唐代以来的传统,以位于首都的重要寺观和宫室为中心。不少来自各地的画家此时仍处于事业高峰,以其擅长的风格和题材参与了这些项目。这些计划中最重要的一项是对京师古刹大相国寺的扩建和装饰,新绘壁画皆出自当时的名家手笔,同时也将地方上的绘画机制吸收进新政府支持的艺术项目之中。反映这种情况的一个例子是西蜀画家高文进在得到宋太宗赏识之后,随即推荐了四川同乡王道真进入画院,与他共同主持大相国寺和其它寺观的壁画创作。② 另一项宋初开始的绘画项目是翰林学士院玉堂中的壁画。这个项目具有与寺观壁画不同的两个特征,一是此处的画作以山水为主要题材,二是作画者以个人身份参与。值得注意的是玉堂里的最早两幅壁画均为南唐归化画家所绘:先是董羽以“龙水”为题在东西两壁作画,画僧巨然到达汴京后,也于 992 年受命在玉堂北墙上绘制了表现烟岚晓景的山水。③

出于这些原因,本文建议以“10 世纪绘画”作为研究和陈叙这段绘画史的基本框架。这个概念当然不是封闭的:一方面 10 世纪绘画与 9 世纪绘画衔接,④如荆浩、贯休等晚唐画家生活至 10 世纪初期,对当时的画坛发挥了重要影响;另一方面 10 世纪绘画也与 11 世纪绘画蝉联,所开启的一些重要项目在此后持续进行。⑤ 但是从总体上看,10 世纪绘画在内涵、形式、功能、机制等方面都与唐代有着重要区别,而宋代绘画在此后的发展又展现出截然不同的面貌和特点。⑥ 从这个角度看,对 10 世纪绘画进行深入研究,也为思考学界热衷讨论的“唐宋变革” 提供了新的视点。⑦

二、以作品为基础的叙事

在讨论此期的绘画之前,我们有必要检讨所使用的历史证据,反思传统叙事方法的适用性。如上文所说,这一时期在研究材料上有其独特性。以文献记载而言,有关画家的信息——包括当时最著名的画家——仍然非常有限。虽然画史著作提供了这一时期中许多画家的名字以及他们的作品题材和基本风格趋向,但这些记载多为简略的总括和品评,很少述及画家的人生经历和艺术探索。以下抄录几段以反映这类文献记载的体例:

> 周文矩,建康句容人。美风度,学丹青颇有精思。仕李煜为待诏。能画冕服车器人物子女。伪升元中,命图南

① 前者如黄筌,死于 968 年。后者如活到 993 年的黄居寀,受命于 992 年在玉堂作画的巨然,以及主持 1009 年开始的玉清昭应宫壁画项目的高文进。

② 刘道醇:《圣朝名画评》卷 1。

③ 刘道醇:《圣朝名画评》卷 2。

④ 关于 9 世纪绘画的讨论,见 Jonathan Hay, “Tenth-century Painting before Taizong’s Reign: A Macrohistorical View.” In 10*th-Century China and Beyond*: *Art and Visual Culture in a Multi-centered Age*, ed. Wu Hung. Chicago: The Center for the Art of East Asia, Chicago University, 2012: 285-318。主要活动于晚唐但对 10 世纪绘画有重要影响的画家可以以荆浩和贯休为例,二人均生活到五代初期。

⑤ 玉堂中的绘画可以作为一个例子。巨然作画后二十余年,以博学闻名、官至龙图阁学士的燕肃在 1023 年绘制了六折山水屏风画,放置在堂中正壁之前。郭熙于神宗熙宁元年(1068)由大臣富弼推荐如朝,随后与崔白等宫廷画家共同绘制《紫宸屏风》,被神宗赏识,成为翰林图画院艺学,后升为翰林待诏直长。其《春江晓景图》成为玉堂的中屏。

⑥ 见巫鸿:《中国绘画:五代至南宋》,上海:上海人民出版社 2023 年版。

⑦ “唐宋变革”作为美术史议题的一个例证,见于 2022 年 6 月在普林斯顿大学召开的“唐宋变革研讨会”(The Conference on Tang-Song Transitions),其中一个分会题为“绘画与唐宋变革”(Painting and the Tang-Song Transition)。

庄,最为精备。开宝中,煜贡之,藏于秘府,为上宝重。(刘道醇《圣朝名画评》)

关同(关仝),不知何许人。初师荆浩学山水,同刻意力学,寝食都废,意欲逾浩。后俗谚曰“关家山水”。时四方辐凑,争求笔迹。其山中人物,惟求安定,胡氏添画耳(或曰胡翼)。且同之画也,坐突巍峰,下瞰穷谷,卓尔峭拔者,同能一笔而成。其竦擢之状,突如涌出,而又峰岩苍翠,林麓土石,加以地理平远,磴道邈绝,桥彴村堡,杳漠皆备,故当时推尚之。(刘道醇《五代名画补遗》)

董源,字叔达,钟陵人。事南唐为后苑副使。善画山水,水墨类王维,着色如李思训,兼工画牛虎,肉肌丰混,毳毛轻浮,具足精神,脱略凡格。有《沧湖山水》《着色山水》《春泽牧牛》《牛》《虎》等图传于世。(郭若虚《图画见闻志》)

包含这些录文的三部画史著作——刘道醇的《圣朝名画评》和《五代名画补遗》,以及郭若虚的《图画见闻志》——均撰写于北宋嘉祐至熙宁年间(1056—1077),①与所记画家相距一世纪之久。虽然书中关于其他一些画家的记载可能略长并含有某些轶事,但其共同点是把画家的生平经历和绘画风格进行高度浓缩。以后的美术史家以这些简短描述为根据撰写画史,也不免将画家的艺术面貌单一化和绝对化,进而以此作为鉴定传世作品的依据。但中外美术史都告诉我们,任何重要画家的艺术生涯都必然是一个实验和成长的复杂过程,绘画题材和手法的变化是必然的现象。现存对 10 世纪画家的简单化理解主要是历史证据匮乏的结果,并不反映艺术家的完整面貌。

此外,这些宋代画史著作并不完全是客观记录,而是含有著者的思想倾向,特别是往往传达出北宋晚期不断高涨的文人意趣。如有关荆浩的最早记载见于刘道醇的《五代名画补遗》,作于荆浩过世 150 年之后。书中将其描写成一个博通经史的儒生,在乱世中隐居于太行山中。② 有关李成的记载首见于刘道醇编著的《圣朝名画评》,同样强调李成的儒者身份。③ 此后出现的《图画见闻志》不但选择性地重复了这些记载,而且在卷一“叙图画名意”中开宗明义地说:“窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士。依仁游艺,探赜钩深,高雅之情,一寄于画。”纵观这类描述及宣言,这些出现于 11 世纪后期的画史论著虽然含有可信成分,但同时也透露出当时的流行观念,将之投射到百年之前的画家身上。

再从画作实物看,以画家为主线撰写画史的作法往往面临两种难以逾越的困难。一是 10 世纪名家的原作大多在以后的岁月中消失了,而摹本和伪作则层出不穷。以号称山水画“古今第一”的李成为例,虽然《宣和画谱》把北宋御府收藏的 159 幅画作置于他名下,④但同时代的著名收藏家和鉴定家米芾(1051-1107)却说“李成真迹见两本,伪见三百本”。在他看来,“今世贵族”——应该也隐含了皇室——收藏的大幅李成山水“皆俗手假名”,因此提出“无李论”这一惊世之说。⑤另一个困难是即使时代相对可靠的五代和宋初的传世作品也都往往难辨作者。就如上面说到的荆浩、关仝和李成,基于他们自北宋以来建立起的名声,三人在以后的文人画谱系中占有基础性位置,系于他们名下的一些传世画作也成为中国绘画史中的名品,如传荆浩的《匡庐图》(台北故宫博物院藏)和《雪景山水图》(美国堪萨斯纳尔逊-阿特金斯美术馆藏),传关仝的《关山行旅图》和《秋山晚翠图》(均为台北故宫博物院藏),传李成的《乔松平远图》(日本澄怀堂文库藏)、《读碑窠石图》(日本大阪市立美术馆藏)和《晴峦萧寺图》(美国堪萨斯纳尔逊-

① 学者认为《圣朝名画评》和《五代名画补遗》撰于北宋仁宗嘉祐年间(1056—1063)。郭若虚于熙宁八年(1075)以文思副使使辽,为《图画见闻记》的写作时间提供了参照。

② 刘道醇:《五代名画补遗》“人物门”。

③ 该书记载李成在应对豪门征召时说:“吾儒者,粗实去就。性爱山水,弄笔自适耳,岂能奔走豪士之门与工技同处哉。”刘道醇:《圣朝名画评》,《山水林木门第二》。

④ 《宣和画谱》卷 11。

⑤ 米芾《画史》。虽然这个说法可能有些夸张——毕竟他在同书中说自己曾见到过两幅李成真迹,但至少是反映了离李成时代尚不久远的一位画坛领军者的看法。

阿特金斯美术馆藏)等。但正如许多资深绘画史家和鉴定家提出的,这些作者归属基本上都难以证实。一个原因是此时尚不流行画家在作品上签名的习俗,①结果是绝大多数来自这一时期的传世画作实际上都是“无名”的;它们被归属到特定画家名下大多出于后人的意见。

由于这些原因,虽然以画家为线索撰写此期绘画史是一个长期以来使用的方式,但实际上在文献和实物两方面都缺乏足够的根据。绘画史作者也往往陷入两种困境,或不断重复高度概括的传统文献,或对有限的传世作品进行无休无止的论争。针对这些问题,本文提出把历史叙述的基础从“画家”转移到“作品”上。所使用的作品包含两类,一是真伪和时代都不存在问题的考古美术材料,包括墓葬中发掘出的画作和遗址中现存的壁画;二是大多数绘画史家接受的传世绘画作品和一些来源有自的早期摹本。一些赫赫有名的画作如果不属于这两个范畴的话,也就不作为关键历史证据。下文便从这个角度对 10 世纪绘画的基本面貌做一概述。②

三、绘画媒材和图式的革新

一幅“画”总是包含了图画形象和承载图像的媒材,后者决定创作和观赏的方式。世界上的不同绘画传统虽然在形式和内容上千变万化,但都经历了由建筑和装饰性绘画到可携性单幅绘画的发展,反映了绘画不断脱离礼仪和实用功能、逐渐获得独立艺术地位的过程。在中国,这个独立化的过程是由“手卷”和“挂轴”这两种可携绘画形式完成的。③ 手卷出现的时间很早,最晚从汉代末期就已成为绘画媒介。与之相比,挂轴——或称立轴——出现的时间较晚,根据目前掌握的证据大约在 10 世纪左右。④其出现很可能是融合了此前三种绘画媒介的因素,一是多幅联屏和画幛的竖长形构图,二是画幛的悬挂展示方式,三是手卷画的装裱和装潢技术。

从多幅画幛到单幅挂轴的转化是最直接的。前一种形式在 10 世纪中持续流行,如武惠王曹彬(卒于 999 年)收藏有李成绘的一套山水画,被当时的著名鉴赏家刘鳌看作是绝顶精品,赋诗形容其为“六幅冰绡挂翠庭,昆峰叠嶂斗峥嵘”。⑤一些存世的 10 世纪画作现在被装裱为独幅挂轴,但据其构图、尺寸和长宽比例可以推测原来是多幅画幛或联屏中的单幅。⑥ 系于巨然名下的《溪山兰若图》和关全名下的《秋山晚翠图》很可能属于这类作品:与模仿联屏和多幅画幛的唐墓壁画比较,两画与壁画中的单幅山水在题材、尺寸、比例和构图上都十分接近(图 1)。⑦《溪山兰若图》右上角并题有“巨五”两字,指的应是巨然所做六幅一组山水中的第五幅,更证明了此处所做的推测。⑧这些画作经过改装之后,便会以其变更了的样式对后世绘画产生影响,促进了建筑绘画到单幅挂轴的过渡。考古发现的两幅画作使学者

① 参见徐邦达《再谈古书画鉴别——款、印、题跋及其对古书画的鉴定作用》,《故宫博物院院刊》1979 年第 3 期。

② 详细叙述见巫鸿:《中国绘画:五代至南宋》,上海:上海人民出版社 2023 年版,第 9—118 页。

③ 其他的可携性绘画形式,如册页、画扇等,或出现较晚,或与手卷和挂轴的重要性无法并提。

④ 薛永年认为“挂轴与屏条式的绘画,粗成于唐代,完备于北宋”。见《晋唐宋元卷轴画史》,北京:新华出版社 1993 年版,第 2 页。

⑤ 刘道醇:《圣朝名画评》卷 2。

⑥ 郭若虚《图画见闻志》卷 6 记载了这种情况。

⑦ 主要的例子是李道坚墓和贞顺皇后墓中的两组山水画。前者模拟六扇联屏,后者模拟挂在墙上的画幛。有关其绘画媒材特性的讨论,参见拙著《唐墓中的“拟山水画”——兼谈绘画史与墓葬美术的综合研究》,《中国文化》2021 年秋季卷。

⑧ 班宗华估计原来以六幅画面构成的完整屏风或画幛应大约为 183 厘米高,335 厘米宽。见 Richard Barnhard, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983, p. 37.

得以确定挂轴出现的时间下限。①这两张画都出于辽宁省法库县叶茂台的一座辽代契丹贵族妇女墓葬(7 号墓),内容一为山水一为花鸟,发掘者将之定名为《深山会棋图》(或称《山奕待约图》,图 2 见本期封三)和《竹雀双兔图》。两画均为狭长的软质绘画,下缘装圆木画轴,上缘装天杆,中部系线绳,既可悬挂也可卷起收藏。两画原来各悬于殿堂型椁室的东西两壁上,每幅独占一墙,构图也都根据狭长挂轴的形式设计,分别高 154.2 厘米和 155.5 厘米。以《深山会棋图》为例,整体布局显示出画家对竖长画面的成熟运用。前景两边的山崖和树木界定出一条中央通道,一个身着宽袍的士人或道流正策杖朝岩间的朱门走去,跟随他的两个童仆更加强了向内的运动感,引导观者前去探索山中的秘密。朱门之内现出向上的阶梯,在随后的山崖间时隐时现,将观者引到中部崖间的一组楼阁。两个褒衣博带的士人(或仙人)正在楼前平台上对坐下棋,楼阁旁的门洞中现出门后老树,把观者的思绪引向更远的青山白云之间。与挂轴媒材的产生和应用相呼应,10 世纪绘画的另一个重大成就是画家对手卷这个古老形式进行了“再创造”,将其发展成一个极具表现能力的绘画媒介。②此前手卷画的主要模式是在空白背景上描绘人物图像单元,主要案例包括传顾恺之的《女史箴图》和《列女仁智图》,以及《历代帝王图》《簪花仕女图》《捣练图》等唐画或摹本。③ 从现存的可靠实例看,是 10 世纪的画家把这种传统的“人物单元”图式进行了彻底翻新,利用手卷的媒介特质创造出新型的视觉叙事,把人物和环境组合进统一的时间和空间进程之中。最能显示这一转化的两幅作品是顾闳中的《韩熙载夜宴图》和赵幹的《江行初雪图》。二人均为南唐宫廷画师,《韩熙载夜宴图》虽然仅以摹本传世,但其构图和人物形象应来自原作。④画家顾闳中利用手卷形式构建出由四段(也有学者认为是五段)组成的完整空间体系,似乎把观者一步步引入韩府的深宅大院,渐渐揭示它所隐藏的秘密。为了造成穿越的感觉,他非常巧妙地使用了一系列画屏以分割并连接各段场景,既界定了单独的空间又引导观者穿过层层隔断。同样利用手卷的时间性和移动性,赵幹在其《江行初雪图》中创造出另一影响深远的构图形式,其特征是力图取消或隐蔽长幅画面上的空间分隔和内部界框,以达到首尾衔接、流畅不止的观画经验。这幅纵 25.9 厘米、宽 376.5 厘米的超长画卷描绘了江南的冬日水乡景象。开卷时已是一派萧瑟景色,芦苇的倾斜枝叶使观者感到迎面的寒风。两名纤夫在风中吃力右行,使观者意识到河水正向左方流动,和展卷的方向一致。继续打开画卷便看到纤夫拖拉的小船,以及近岸处骑马出行的士人或商贾。随后的景色变得更加目不暇给:水流分叉,河岸消失,代之以杂生草木的洲渚,人的活动也更为纷繁。观者感到似乎身在羁旅之中,沿途看到冬日江南水乡的种种景象。这种对媒材、图像和观看三方面的结合,为一个半世纪后出现的《清明上河图》提供了基本模式。

《韩熙载夜宴图》和《江行初雪图》这两幅卓越的手卷画都出现于南唐,与当地的政治、文化环境有

---

① 关于这两幅挂轴的时代,发掘者根据墓葬结构和陪葬品把此墓定为辽代前期的 959 年至 986 年之间。美术史家杨仁恺从书画鉴定角度把两画定为 936 年至 986 年之间。曹汛、李逸友、李清泉等学者根据墓中小帐、石棺和丧葬礼仪,建议此墓的建造时间应在 983—1031 年间甚至更晚。参见辽宁省博物馆、辽宁铁岭地区文物组发掘小组:《法库叶茂台辽墓记略》,《文物》1975 年第 12 期,第 33 页;杨仁恺:《叶茂台第七号墓出土古画综合研究》,《杨仁恺书画鉴定集》,石家庄:河南美术出版社 1999 年版,第 126 页;曹汛:《叶茂台辽墓中的棺床小帐》,《文物》1975 年第 12 期,第 58 页;李逸友:《略论辽代契丹与汉人墓葬的特征和分期》,《中国考古学会第六次年会论文集》,北京:北京文物出版社 1990 年版;李清泉:《叶茂台辽墓出土〈深山会棋图〉再认识》,《美术研究》2004 年第 1 期,第 66—67 页。综合各种意见,此墓的建造时间大约在 10 世纪晚期至 11 世纪早期。画幅的制作应早于墓葬,其装裱形式的发明应该更早,我们因此可以估计其挂轴形式大约出现在 10 世纪中后期。

② 详细讨论见拙著《全球景观下的中国古代美术》,北京:三联书店 2017 年版,第 141—204 页。

③ 《洛神赋图》是唯一不符合这个模式的唐以前手卷画,在山水背景前展开连续的人物叙事。但由于此画的现存各本都为宋人临摹和改画,难以确定在何种程度上反映了原始面貌。见拙著《宋代的眼光:〈洛神赋图〉》,载于赖毓芝编《物见》,新北:远足文化事业股份有限公司 2002 年版,第 38—47 页。

④ 对这些版本的讨论,见张朋川《〈韩熙载夜宴图〉图像研究》,北京:北京大学出版社 2014 年版,第 9—36 页。

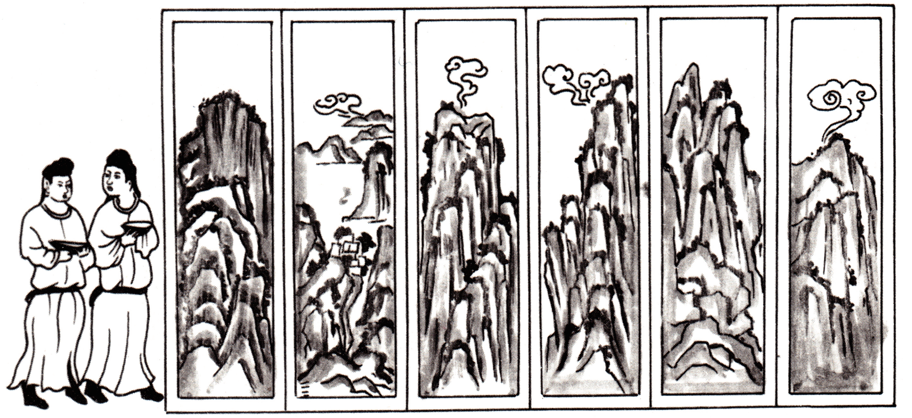

图 1　唐李道坚墓中的拟山水屏风壁画,朱家道村,738 年,张建林绘

着密切关系。在 10 世纪 40 年代到 70 年代这段时间里,这个偏处江南的小朝廷聚集了一批富于创造力的一流画家。这些人或是南方人,或是从北方逃避战祸而来,其中有山水画家董源和巨然,花鸟画家徐熙,以及人物画家周文矩、王齐翰、顾闳中、卫贤和赵幹。聚集在同一朝廷中,他们既参与皇帝指定的合作项目,①也创作题材相似但构图各有千秋的作品。现存的若干画作和临本——如周文矩的《重屏会棋图》、王齐翰的《勘书图》和顾闳中的《韩熙载夜宴图》——都显示出他们在艺术上的相互启发和竞争,以及对不同绘画媒材的创造性使用。②此外,手卷与挂轴的互动也促进了山水画的发展,将在下文中加以讨论。

四、画科的重要发展

从中国绘画的宏观发展看,10 世纪见证了对“作品”的重新定义。唐代画史著作证明壁画和屏障画仍是初唐和盛唐画家的主要用武之处,著名职业画家往往有自己的作坊并创造出流行的“画样”。这种中古时期的绘画机制在唐代中后期开始瓦解:越来越多的画家脱离了寺庙和宫室壁画的集体创作,屏风画和画幛也越来越被赋予独立作品的性质。这一趋势在 10 世纪得到革命性的突破,一个关键原因即为挂轴的发明和迅速发展。虽然寺庙壁画工程从未中断,屏障画也仍被生产以装饰宫室住宅,但对于富于实验性和创造性的画家,可携性卷轴画——包括新出现的挂轴和“再创造”中的手卷——提供给他们更为自由的创作平台,刺激他们不断发明新的构图样式和表现方法。以下的讨论显示这种创新既不局限于某一画种也非出现于特定绘画中心,而是 10 世纪绘画各个画科中的普遍现象。

实际上,中国绘画的正式分科很可能是在这一时期中建立的。此前的画史作者虽然提出过一些基

① 据《清异录》:“保大五年元日大雪,李主命太弟以下展燕赋诗,……乃集名手图画,书图尽一时之技:真容,高冲古主之;侍臣法部丝竹,周文矩主之;楼阁宫殿,朱澄主之;雪竹寒林,董源主之;池沼禽鱼,徐崇嗣主之。图成,皆绝笔也。”

② 详细讨论见巫鸿:《中国墓葬和绘画中的“画中画”》,上海博物馆编:《壁上观:细读山西古代壁画》,北京:北京大学出版社 2017 年版,第 304—333 页;《重屏:中国绘画的媒材和表现》,上海:上海人民出版社 2009 年版,第 61—63 页。

本绘画题材,但都没有以此作为划分画家、撰写绘画历史的首要结构。①目前所见提出明确画科分类系统的著作是宋人刘道醇的《五代名画补遗》和《圣朝名画评》,以人物、山水林木、畜兽、花竹翎毛、鬼神、屋木六门作为建构绘画史的一级结构。据称《五代名画补遗》是 10 世纪中期胡峤著《广梁朝画目》的续篇,虽然胡书已佚,但很可能已经提出这一分类结构。②画科的细化隐含着绘画实践的进一步专业化,促进了画家在画科内部对题材、构图和绘画风格的探索。

人物

对于研究 10 世纪人物画来说,一份极为宝贵的新材料来自北方的辽国首都上京,那里发现的宝山 1 号墓和宝山 2 号墓含有汉族和契丹画家创作的不同类型人物形象,既证明了 10 世纪人物画对唐代传统的延续,又反映出不同地域人物画传统在新时期中的汇合及互动。

这两个墓葬均位于距离辽上京约 30 公里的一个辽代皇族墓地中。1 号墓中的题记将该墓时间确定在辽天赞二年,即 923 年,墓主勤德可能是辽代创建者耶律阿保机的孙子。2 号墓的建造年代稍晚,大约在 930 年代中,墓中埋葬的成年女性可能是一位皇妃。两墓建筑结构相似,在砖砌墓室内建有石椁室,墓室和椁室中均绘有栩栩如生的壁画,构成丰富而复杂的图像程序。③ 1 号墓石椁室左右两壁上的壁画均模仿大型立屏或画幛。右壁描绘西王母前往长安承华殿访问汉武帝的故事。④ 对面的壁画损害严重,残存部分显示"竹林七贤"类型的题材。⑤ 2 号墓石椁室左右壁绘《杨贵妃教鹦鹉图》和《苏蕙寄锦图》(图 3,见本期封三),均使用了唐代流行的绘画题材,与张萱、周昉一脉有着特别密切的联系。⑥ 各种证据都指明这些壁画由居住在上京的中原画家创作。胡峤在其写于 10 世纪中期的《陷北记》(亦作《陷虏记》)中记述了在契丹境内目睹的状况,说辽上京"有绫、锦诸工作,宦者、翰林、伎术、教坊、角觝、秀才、僧尼、道士等,皆中国人,而并、汾、幽、蓟之人尤多"。⑦宋代画史也记载了几名颇有名气的中原画师在 10 世纪中被辽兵掳至北地,在那里参与了若干艺术项目,其中王霭、王仁寿和焦著以宗教壁画和人物画著称。⑧ 同样重要的是,在这两个辽代墓葬中,被"移植"到北方的中原人物画与辽代本土的人物画发生了互动,以两种不同的视觉语汇共同营造墓中的"图像程序"。辽代风格的图像主要包括门吏和男女侍者,这些日常人像具有鲜明的体质和性格特征,使观者感到几乎是特定人物的肖像。他们在黄泉之下继续为故主服务,把墓葬转化为黄泉之下的"生活空间"。而椁室内的壁画则以全然不同的中原画风,描绘了中国古代的历史故事和神话传说。通过结合这两类图像,宝山辽墓也把以往被分开讨论的两个绘画系统联系起来,其中之一是以南方画家周文矩为代表的仕女画,其风格被认为是"大约体近周昉,

---

① 如《历代名画记》以朝代为纲列举上古至当下的画家,朱景玄以艺术造诣把画家分入神、妙、能三品。研究者根据出土壁画,提出唐代绘画中已经出现了明显的分科现象,见郑岩:《压在"画框"上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》,载氏著《逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究》,北京:北京大学出版社 2013 年版,第 352—377 页。但从这种绘画实践到见诸文字的画科分类,还经过了一段时间。

② 参见令狐彪《对〈山水画成因新探〉的质疑》,《美术》1989 年第 9 期,第 30—32 页。

③ 关于这两墓的报告和研究,见巫鸿、李清泉编著《宝山辽墓:材料与释读》,上海:上海书画出版社 2013 年版。

④ 拙著《宝山辽墓的释读和启示》,见巫鸿、李清泉编著:《宝山辽墓:材料与释读》,第 26—28 页。

⑤ 吴玉贵《内蒙古赤峰宝山辽代壁画墓"诵经图"略考》,《文物》1999 年第 2 期,第 81—83 页;《内蒙古赤峰宝山辽代壁画墓"诵经图"略考》,《文物》1999 年第 2 期,第 81—83 页;罗世平《辽墓壁画试读》,《文物》1999 年第 1 期,第 82—85 页。

⑥ 《宣和画谱》载有 5 件题为《织锦迴文图》的作品,归于张萱名下的有 3 件,周昉名下的 1 件。同书又记载了张萱的《写太真教鹦鹉图》和周昉的《妃子教鹦鹉图》。参见罗世平《织锦回文:宝山辽墓壁画与唐画的对读》,《书画艺术学刊》2006 年第 1 期,第 15—23 页。

⑦ 欧阳修:《五代史记》,卷 73,"四夷附录第二"。

⑧ 郭若虚:《图画见闻志》,卷 3;刘道醇:《五代名画补遗》"人物门第一";刘道醇:《圣朝名画评》卷 1。

而更增纤丽”。① 另一个传统是以耶律倍(899—937)和胡瓌(10 世纪)为代表的契丹人物画。耶律倍的汉文名字是李赞华,是耶律阿保机的长子,因此可能是宝山 1 号墓墓主勤德的大伯父。胡瓌的身世不清楚,但一些书画著录称其为“山后契丹人”。二人在画史中都以描绘契丹人物和“番马”见长,②将其传世作品——如传耶律倍的《射骑图》和胡瓌的《卓歇图》——与宝山 1 号墓中的鞍马和驭者进行比较,可以看到它们在题材和构图上有诸多相似之处,均属于契丹本地的绘画传统。

10 世纪人物画的一个重要领域是肖像,同样反映出各地之间的交流和共同趋向。宝山辽墓中契丹人像的强烈写实特征并不是辽地的独特现象,而是在 10 世纪不同地区都能够看到。如宋初制作的一幅近两米高的大型肖像为宋太祖赵匡胤留下了令人信服的写真。与理想化的君主像不同,这幅画中坐在宽大宝座上的赵匡胤有着一张黧黑的圆脸,两撇倒挂的浓眉下是一双小眼和下垂的眼袋。但这张远非俊秀的面庞传达出一种君临天下的力度和镇定,与强壮的身躯和简约的服饰一起造成强大的气场。此画没有画家题名,但学者根据《图画见闻志》里的记载多将其定为 10 世纪画家王霭的作品。③上文提到王霭与其他两名中原画家被辽兵掠到上京,赵匡胤建立宋朝后将其特旨赎回,授予图画院祗候的职位,并派遣他去南唐秘密描绘韩熙载和宋齐丘的相貌。④王霭的传奇生平因此把辽、北宋和南唐联系起来。值得注意的是,写实性肖像确实也盛行于东南方的南唐。不少学者认为《重屏会棋图》里的核心人物是南唐中主李璟;《韩熙载夜宴图》中的韩熙载共出现五次,两次为四分之三的半侧面,三次是面朝相反方向的正侧面。虽然角度和朝向不同,但都极为准确地表现了同一人物,显示出画家的卓越写实水平。

肖像画在 10 世纪的长足发展有着广大的社会基础。在这一时期中,家族拜祖和佛教礼仪都广泛地使用死者和生者肖像,“邈真” 遂成为一项极为广泛的宗教艺术活动。莫高窟藏经洞中发现的 90 余篇“邈真赞”大多写于这一时期,见证了在家人去世前“乃招良工丹青绘影留真”的实践。⑤逝者的容貌被供奉在影堂里,也作为虔诚供养人与尚存家庭成员一起出现在窟庙之中。大型供养人肖像成为敦煌地区 10 世纪洞窟的一个重要标志,有些肖像富于个性特征,如 217 窟东壁上描绘的“阐扬三教大法师赐紫沙门”洪认,作画时间在 923 年至 936 年之间。藏经洞储存的画稿为研究此期人物画提供了另一批重要材料,或显示出对人像动作和手势的推敲 (如现存于法国国家图书馆的 P.4522v, P.2002v 卷),或提供了邈真的白描草图(如大英博物馆藏 S. painting163 号的纸画)。⑥

最后这个例子引导我们注意到一种新的人物画系统,即僧人和佛教宗派祖师像,从唐代到此时形成肖像画的一个分支。这类肖像中的一些属于邈真范畴,反映了 10 世纪人物画对写实性的追求。另一些则显示出对写实潮流的反动,力图脱离外在皮相以强调佛家的内在精神。代表这一反向运动的画家是唐末到五代的贯休和石恪,前者在《十六罗汉图》中塑造出异于凡人的“胡貌梵相”,极夸张变形之能事;传石恪的《二祖调心图》以狂草笔法和大量水墨造成强劲飞动的感觉。研究者对这两套作品的时代意

---

① 这种风格的代表作是南宋时临摹的《宫中图》。见矢代幸雄:《宋搴周文矩宫中図の断片》,《美术研究》,XXV(1934 年,1 月),第 1—13 页。

② 见郭若虚《图画见闻志》卷 3;《宣和画谱》卷 8。后者载:“李赞华……尤好画,多写贵人酋长,至于袖戈挟弹,牵黄臂苍,服用皆缦胡之缨,鞍马率皆瑰奇,不作中国衣冠。”同书记录了北宋内府收藏的胡瓌的 65 件作品,基本都和鞍马、番骑、射猎有关。

③ 郭若虚《图画见闻志》卷 3:“今定力院太祖御容、梁祖真像,皆出于王霭笔。”

④ 郭若虚《图画见闻志》卷 3:“太祖受禅放还,授图划院祗候。遂使江表,潜写宋齐丘、韩熙载、林仁肇真,称旨,改翰林待诏。”

⑤ 引文出于 936 年的《讲论大法师 毗尼藏主赐紫沙门和尚写真赞并序》。参见姜伯勤《敦煌的写真邈真与肖像艺术》,载于同氏《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,北京:中国社会科学出版社 1996 年版,第 80 页。

⑥ 参阅沙武田《敦煌写真邈真画稿研究——兼论敦煌画之写真肖像艺术》,《敦煌学辑刊》2006 年第 1 期,第 43—62 页。

见纷纭,但均不否定这类新风格在 10 世纪的存在,这些图像资料也因此仍然值得我们重视。

山水

自宋代以来,10 世纪就被认为是中国山水画发展中的一个转折点,产生了上文说到的关仝、李成、董源、巨然等大家。但当山水画史围绕着这些名家被建构起来的时候,学者们也越来越卷入何为其艺术真迹的争论,往往各抒己见而难于获得一致意见。在这种情况下,由考古发掘获得的真实可靠的山水图像就更为弥足可贵。虽然这些图像大多不出于名家手笔,但反映了当时流行的山水画模式;而相对可信的传世画作则往往更为精细考究,透露出对绘画风格和笔墨技巧的个人追求。把这两种资料结合起来,我们可以获得一个更为宽广而坚实的基础,从四个方面探究此时山水画艺术的发展状况。这四个方面是:(1)与出土的唐代山水图像比较,确定 10 世纪初绘画中的"过渡性"风格;(2)以王处直墓主室山水壁画为据,确定 10 世纪前期流行的一种山水构图;(3)从另两幅 10 世纪早期的墓葬山水壁画出发,探讨此期出现的以手卷为媒材,可能由董源开创的横幅山水画图式;(4)以考古发现的《深山会棋图》为枢纽,探讨以挂轴为媒材的新型垂直山水构图。

关于 10 世纪初山水画中的过渡性风格,近年对传董源的《溪岸图》的辩论提供了思考这个问题的契机,①原因在于这一争论暴露出此画的"混杂"性质,在保留早期风格的同时引入了新的因素。如两座高峰间自远而近的"Z"形溪流,明显来自唐代全景山水,其原型见于考古发现的盛唐墓葬山水画和敦煌壁画。②此画也保存了以山水和人物"双主题"的较早状态,与卫贤《高士图》(或称《梁伯鸾图》)等画一致,但给予自然环境以更多的关注。画下部的敞开构图及山岩层层后推的画法,又与考古发现的 10 世纪《深山会棋图》有一致之处(参见图 2)。这些新旧图式以尚显生硬的方式结合在此图中,反映了全景山水从传统中逐渐脱出、进行创新实验的过渡局面。

如果说《溪岸图》保留了盛唐山水的余绪,与 8 世纪山水图像隔代回响,建于 923 年至 924 年间的王处直墓则展示出 10 世纪前期流行的新山水图式。此墓主室后壁中部的独幅山水画明显模拟一具宽大画屏,界定出墓葬空间中的"主位"。盗墓者破坏了这幅壁画的右上角以进入后边的密封棺室,但画上残存的远山以及同墓中保存完好的第二幅山水使我们得以想象性地复原其构图(图 4)。画家创造出一个开阔的空间,观者似乎从空中俯瞰全景,眼中看到的是左下部从水边升起的山丘,与右下角的山石树木共同界定出水流穿过的谷地,中景的空荡水面进而延伸到水天一色的远方。这幅山水壁画的发现使我们得以重新考虑一些富有争议的传世画作,其中之一为传董源的《龙宿郊民图》。③此画的长宽比例与王处直墓画屏接近,在近方形的画面中采用了同样的鸟瞰构图。画面右部的连绵的山丘从前景层层推向远方,山岭的柔和轮廓和长披麻皴传达出与王处直墓山水类似的泥土质感。尽管我们不能根据这些相似之处将此画定为 10 世纪原作,但王处直墓壁画无疑证明这种构图模式在 10 世纪早期已被创造出来了。

同是在 10 世纪初,还出现了一种更为宽广辽阔的横向构图,考古证据见于王处直墓东耳室中的山水图像和同处河北西部、904 年建造的崔氏墓中的仿山水画屏(图 5)。④与王处直墓主室中的画屏比较,这两幅山水画的横向构图更为狭长,其结构更加背离了盛唐的"高山深谷"模式。山峦不再是画面的主宰,开放性的空间在引导视线上起到更为关键的作用。在这两幅水平构图中,开阔的水域构成了巨大的

---

① 对此争论中不同意见的介绍,见《朵云》第 58 集《解读〈溪岸图〉》,2003 年。

② 考古发现的例子尤以贞顺皇后墓中拟山水画左数第三幅最为明确。关于这些唐代墓葬山水画的介绍,见巫鸿:《中国绘画:远古至唐》,第 183—190 页。

③ 关于此画时代的不同意见,见 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley: University of California Press, 1980), p. 48.

④ 发掘报告见韩金秋《河北平山王母村唐代崔氏墓浅识》,《文物》2019 年第 6 期,第 38—64 页。

S 形,从远处的地平线折摆、延伸至前景,左右山丘间的距离被拉大以容纳中央的浩淼水面。观者的视线被宽阔的江水与河岸的斜边牵引,朝着水平和纵深的方向同时移动。

图 4　王处直墓主室后壁山水壁画复原图,河北曲阳,923 年至 924 年,巫鸿绘

图 5　崔氏墓中的仿山水画屏,河北平山,904 年

在被认为属于 10 世纪的传世画作中,与这种横向延伸、以水景为主的图式最接近的是系于董源名下的一系列画作,特别是辽宁省博物馆藏的《夏景山口待渡图》和故宫博物院藏的《潇湘图》。两画描绘的都是江南景色,江边岗峦构成迂回错落的洲渚。远山从无到有,逐渐增宽,形成斜跨画幅的山脊,把观者的视线从画面深处引向左方和近景,然后又逐渐后推至远方。随着画卷的移动,观者不知不觉地跟随着画家设计的巨大“V”形,经历着从右及左、从后至前、从前至后、从上到下、从下至上的观画旅程。这一图式很可能是董源的重要发明,利用手卷媒材创造出将空间和时间结合的一种新方式。随着横卷的展开,山水图像保持着持续的流动,如同电影镜头扫视广袤的空间,处于无穷无尽的推拉转换之中。这一表现模式与上文讨论的《江行初雪图》有共同之处,说明它可能在 10 世纪的南唐得到完善。但崔氏墓和王处直墓壁画证明这种水平构图的初期形式于 10 世纪初期已在大江南北流行,因此才可能出现在河北西部的两个墓葬之中。

从宏观角度看,这种横幅山水和同期产生的挂轴山水,从不同角度反映出 10 世纪画家对发掘绘画媒材和图像表现之间能动关系的巨大兴趣,造就了两种判然有别又相辅相成的视觉模式。上文以考古发现的《深山会棋图》为据介绍了新出现的挂轴山水,其构图将山崖和山峰设计为近、中、远景的递进层次,融合了上升和推远的双向视觉推移(参见图 2)。以此图式对照传世山水立轴,燕文贵的《溪山楼观

图》在五个方面与之相当接近。① 一是画幅尺寸和长宽比例;②二是两画中主峰共同的突兀和斜倚姿态;三是山峦均集中在画面左侧,与相对空疏的右方构成张力;四是两画都在山中穿插路径、建筑和人物,将观者引至画面深处;五是两画前景都被设计成开敞的水面或地面,以相同的倾斜度向内延伸。类似特点也见于传巨然《层岩丛树图》等画中,为确定这些传世画作的时代特征提供了参照。

花鸟与界画

绘画史多把花鸟画作为次于人物和山水的题材,但从现实中的使用量来看,花鸟类图像绝不比人物画和山水画为少,在建筑绘画和流行视觉文化中尤其如此。10 世纪的宫室建筑虽已不存,但我们可以在大型墓葬中看到这个现象。再次以王处直墓为例,墓中占据最多壁面的实际上是各种各样的花鸟画,包括主室下部的多扇联屏和四壁上方的飞翔白鹤,以及后室中围绕棺床的三幅硕大画屏。主室中的联屏应该就是画史中记载的“装堂花”或“铺殿花”,其基本视觉特征是“位置端庄,骈罗整肃”。③提供这个信息的《图画见闻志》特别举出南唐宫廷画家徐熙(886—975)为绘制这类图像的能手,20 世纪 50 年代发掘的南唐二陵(即南唐先主李昪及其妻宋氏的钦陵和南唐中主李璟及其妻钟氏的顺陵)在许多部位装饰了精美花卉和植物图像,为此记载提供了实物支持。④但精美的花鸟图像绝非南唐宫廷独有,而是在 10 世纪的各地都很盛行,甚至充满了极北之地的宝山 2 号墓。上文介绍此墓椁室两壁绘有《寄锦图》和《诵经图》,二者之间的棺台上方描绘着蜂蝶围绕的一大簇牡丹,题材和构图都与王处直棺床后的花鸟屏非常接近。同墓椁室和墓室顶部并饰有由缠枝花组成的大型花环,鲜花的形象因此在墓中的不同部位上反复出现、交相影映。⑤

挂轴的发明对花鸟画造成了类似对山水画的影响:原来由屏风、画幛和室壁展示的画面被移植到可移动的独幅卷轴上,从而促成了花鸟画的独立发展。叶茂台 7 号辽墓出土的《竹雀双兔图》为这个转变提供了一个难能可贵的考古证据。纵 155. 5 厘米、横 60. 2 厘米的画面中心是一丛以双钩法画出的墨竹,姿态各异的雀鸟分踞三茎竹竿,竹茎下方野花横伸,两只神态逼真的灰兔正在前方的草地上吃草和窥视。与这幅画相对拘谨的对称图式相比,黄居寀的《山鹧棘雀图》显示出在画面经营上的突破。虽然脱胎于传统对称图式,但画家赋予这个构图以新的活力,增大了画面的纵深维度,并把瞬间发生的景象定格在画中。荆棘等植物被推入背景,衬托出前景里觅食的硕大山鹧。一块巨石将山鹧和棘丛隔开,为画面提供了中景的过渡。这个分层结构所显示的对三维空间的开发,有着与 10 世纪晚期的立轴山水画异曲同工的意味。

“界画”在古代文献中也称为“宫室画”或“屋木画”,但是舟船、车辆和机械图像也都属于这个门类。与其他画种相比,这类绘画特别强调图象的精密和准确,反映出绘画创作中不断增长的科学态度。虽然建筑图像古已有之,但根据现存的材料,界画成为独立画科的过程是在 10 世纪完成的,其中起到关键作用的两位画家是卫贤和郭忠恕(? —977)。画史一般把郭忠恕称为宋代画家,但他的活动时期跨越了五代和北宋,称为“10 世纪画家”更合乎实际情况。北宋绘画史家特别强调他把这门带有强烈技术性的画科转化为高级“艺术”的功绩。如《宣和画谱》在“宫室叙论”一节起始处追溯了这个画科的历

① 虽然日本学者铃木敬认为此画为摹本,但徐邦达断定其为“真迹无疑”。见铃木敬:《中国绘画史》上卷,魏美月译,台北:故宫博物院 1987 年版,第 208 页;徐邦达:《古书画过眼要录:晋隋唐五代宋绘画》,北京:故宫出版社 2014 年版,第 68 页。

② 《溪山楼观图》纵 103. 9 厘米、横 47. 4 厘米;《深山会棋图》纵 106. 5 厘米,横 54. 5 厘米。

③ 郭若虚:《图画见闻志》卷 6。参见郑岩:《装堂花新拾》,《中国文物报》2001 年 1 月 21 日,第 4 版;李清泉:《“装堂花”的身前身后——兼论徐熙画格在北宋前期一度受阻的原因》,《美术学报》2007 年第 3 期,第 56—61 页。

④ 参见孙彦《“装堂花”新探——以南唐二陵装饰画为例》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2010 年第 1 期,第 44—46 页。

⑤ 图版见巫鸿、李清泉《宝山辽墓》,图版 46、79。

史,认为能与郭忠恕比肩的只有稍早的卫贤,“其余不足数矣”;而郭的画作尤以“高古”为胜,超越了一般界画“中规矩准绳”的基本要求。

郭忠恕的传世作品《雪霁江行图》印证了这一评价。这张近方形的绢画是一幅更大画面的残存局部,原画构图见于美国堪萨斯城纳尔逊-阿特金斯美术馆藏的一个摹本,其中六名纤夫正以纤索拉船前进。画家巨细无遗地描绘出船上的所有部件,令人惊叹的透视画法与合理比例透露出严谨的科学态度。这幅高超的界画也是一幅描绘现实生活景象的生动风俗画。画中紧靠在一起的两艘大船有着不同功能,很可能为货船和伴行的客船,在严冬中一起开往前方目的地。界画在此时的长足发展因此与不断增长的表现现实生活的愿望密不可分,这一联系在上海博物馆藏传卫贤的《闸口盘车图》(亦称《水磨图》)中也得到证明。上引《宣和画谱》把卫贤说成是郭忠恕之前的唯一界画大家:“粤三百年之唐,历五代以还,仅得卫贤以画宫室得名。”虽然《闸口盘车图》未必确实出于他手,但仍提供了宋初界画和风俗画相互结合的宝贵例证。

宗教绘画

卷轴画在10世纪的流行并没有取代寺庙壁画的创作,许多有声望的画家继续参与这类公众艺术活动。如成都的大圣慈寺在当时以画迹著称:逃脱了会昌废法的毁坏,它的殿堂中保留了自唐代以来的重要画作,①10世纪的重要蜀地画家,如李升(活动于10世纪早期)、刁光胤(约852—935)、黄筌、黄居寀、贯休等人,都在这里留下了画迹。河南开封的大相国寺在北宋建立后成为全国的宗教绘画中心:始建于北齐并在唐睿宗时重建,这个寺庙在宋太宗至真宗时期被继续扩充,壁画也都出自当时名家手笔。②

令人扼腕的是,这两个绘画宝库以及全国各地充满绘画和雕塑的寺院,都在以后的千年历史中消失了。今日研究10世纪佛教绘画,可依靠的主要素材来自传世绘画之外的实物,大略包括四类:一是寺院壁画遗迹,二是考古发现的佛塔地宫壁画,三是佛教石窟壁画,四是敦煌藏经洞中发现的布帛帧画。一处重要寺院壁画遗迹是建于晋天福三年(938)的山西平顺大云院,大殿中保留下来的10世纪壁画包括东壁上的“维摩变相”、柱间扇面墙正面的观世音和大势至二菩萨,以及背面的“西方净土变”。画中菩萨和天人面相圆润,唐风犹存,背景中的山水则带有10世纪特点,与王处直墓中的山水画屏有相同之处。这批绘画的一个重要价值在于它们保存于原来建筑环境中,但从绘画水平上说,早年流失海外的河南温县慈胜寺壁画可说更为精致。这些壁画残片目前分藏于欧美七家美术馆中,以纳尔逊-阿特金斯美术馆所藏的三幅品相最佳,其中后周广顺年间(951-954)绘的《菩萨焚香图》中的两个菩萨体态丰腴端严,动作和神态微妙地呼应,把一个简单的日常场景转化为充满美感的瞬间。

一些佛塔地宫中的壁画由于埋葬于地下而躲过了天灾人祸,出土后成为研究这一时期绘画史的重要资料。这类考古例证包括河北定县的两处遗址,一是1969年发现的静志寺舍利塔基地宫,据题记建于北宋太平兴国二年(977)。近方形的地宫被修筑和装饰成仿木建筑,然后在四壁上绘画。北壁正中上方绘有写着“释迦牟尼真身舍利”字样的莲座牌位,两侧各绘神态悲戚的弟子。这种对佛陀的“非偶像式”表现方法应是这座佛塔建造者的特殊选择,因为同一城内的第二座塔基中使用了截然不同的“偶像式”表现方法。这座塔基发现于古代的净众院内,为北宋至道元年(995)修建。与静志寺地宫有别,

① 北宋时任成都府尹的李之纯在其《大圣慈寺画记》中说,“举天下之言唐画者莫如成都之多,就成都较之莫如大圣慈寺之盛。”

② 高益在其大殿行廊中画了《阿育王变相》和《炽盛光佛降九曜鬼百戏》,后者由燕文贵绘树石山水;高文进在大殿里画了《降魔变相》和《擎塔天王》,并在后门东西壁绘《五台峨眉文殊普贤变相》;王道真在大殿西门之南画了《宝化十二面观音像》,并在大殿东门之南绘《给孤独长者买祇陀太子因缘》;李用及、李象坤在大殿东门之北画了《牢度叉斗圣变》;其他壁画由王端、石恪、孙梦卿、高怀节、陈坦、王易等人制作。

此处北壁以整壁表现释迦的涅槃和弟子的悲痛情景。画中的佛祖侧卧于须弥台上,神情安详似枕臂熟睡。他身边的弟子有的捶胸顿足、有的嚎啕大哭、有的昏倒在地、有的长跪不起(图 6)。传统中国画一般避免描绘人物的强烈感情表露,但涅槃变是个例外,自唐代以前就形成了一个独特的图像传统,至此更进入了一个富于表现力的新阶段。①

图 6 净众院地宫《涅槃变》壁画局部,河北定县,995 年

敦煌莫高窟仍提供了研究此期石窟壁画的主要例证。这个窟群从 9 世纪下半到 10 世纪进入了敦煌历史上的“归义军”时期,当地的豪门大族在其后的百年内对石窟的建造发挥了强烈的影响,建造了许多规模宏大的功德窟,甚至力图将整个窟群转化成自己政绩的记录。②当曹氏家族于 914 年掌控敦煌政权后,宽大的背屏式殿堂窟成为归义军首领及其家庭成员为自己建造功德窟的主要窟形,由此产生了莫高窟石窟中的一系列鸿篇巨制,包括“托西大王”曹议金的功德窟第 98 窟(924)、曹元忠夫人翟氏建造的“文殊堂”第 61 窟(建于 947 年—951 年之间)、节度使曹元忠的功德窟第 55 窟(建于 61 窟之后)等。这些窟都造于靠近公共开放领域的崖面底层,也都有意增大佛窟的内部空间,规模可达 200 平方米以上。以佛坛为中心的窟室被布置的俨若寺院中的大殿,又在前后室之间的甬道和窟内下部绘画巨大的供养人像。通过这些画像,窟主不但将自身置于佛殿之中 ,而且将上至祖辈、下至儿孙的家庭成员以及政治同盟,全部纳入这个神圣空间之中。这些大型洞窟因此成为人界与佛界的汇合点,亦是归义军统治者彰显自己及家族的权力与声望的纪念碑。

两个例子体现出敦煌壁画此期中出现的新题材,一是第 220 窟中的“新样文殊”壁画,二是第 61 窟的《五台山图》。前者由当地文人翟奉达于同光三年(925)重修翟氏家窟时绘,③画面中央的“新样大圣文殊师利菩萨”反映出造窟人对于引入新式画样的兴趣。④《五台山图》也具有多方面的原创性:这幅 13.45 米宽、3.42 米高的壁画是莫高窟中最大的宗教地图,并保留了大量的历史、文化信息。有别于常规意义上的山水画,它把天、地、神、人各界以及过去、现在和未来三个时态结合入同一画面。整幅画以三个横向层次组成。上层展现无数天人和神龙,正乘祥云从四面八方赶赴五台山参加文殊菩萨的法会。中层以五台山的五峰为基点,描绘了这个佛教圣地的地貌和各种佛教建筑,进而穿插种种历史传说,以文殊的显灵事迹证实了此地的神圣性。底部表现五台山四周的地理和人类活动:沿着从山西太原到河北镇州(今河北省正定县)的道路,贡使、商旅、朝拜者正前往这个佛教圣地进香。莫高窟藏经洞中保存

---

① 关于“涅槃变”图像的历史发展,参见 Sonya Lee, *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture*. Hong Kong University Press, 2010.

② 沙武田认为,莫高窟窟前殿堂除第 96 窟窟前殿堂为初唐建筑以外 ,其他均为始于五代曹氏归义军 时期。见《关于莫高窟窟前殿堂与窟檐建筑的时代问题》,《考古与文物》2003 年第 1 期 ,第 58 页。

③ 敦煌文物研究所:《莫高窟第 220 窟新发现的复壁壁画》,《文物》1978 年第 12 期,第 41—46 页。

④ 沙武田《敦煌“新样文殊”画稿研究》,《敦煌归义军史专题研究四编》,兰州:兰州大学敦煌学研究所 2009 年版,第 657—676 页。

了许多属于这一时期的独幅佛教帧画。这些画多是亲属为亡亲定制的“功德画”,平日保存在当地的寺庙内,在忌日举行法会时张挂出来。大部分这类帧画与上述 220 窟中的 “新样文殊”像接近,上方绘佛或菩萨,下部中央写发愿文,两边绘亡人肖像。另一种样式可称为“接引图”,其中右手持香炉、左手持引魂幡的接引菩萨,正将刚去世的佛教信徒的往生灵魂,引向画面左上角的西方极乐世界。

结　语

一篇短文自然无法涵盖 10 世纪中国绘画的丰富内容。与其对此期的绘画发展进行综述,本文的目的更在于从研究材料和研究方法两个角度重新思考这一时期中国绘画的内含和构成。从研究材料看,年代和真伪都不存在问题的考古实例不断被发现和积累,不但使研究者得以回答一些原来难以解决的问题,而且提供了许多以往不知的有关绘画实践的资料,超出了只关注画面本身和笔墨风格的狭窄视野。从研究方法看,国际美术史界在近年中对绘画媒材、观看方式、多元视点、地域互动等问题进行了很多讨论,这些新的观念和研究角度对撰写中国绘画史颇有启发。以此为基础,本文试图对 10 世纪中国绘画在四个维度上进行扩充。一是打破传统朝代观念,提出以“10 世纪绘画”作为分期的基本框架,在地域和时间上扩大观察视野和讨论范围。二是根据此期研究材料的特点,提出改变以“画家”为叙述单位的传统做法,转而以更为切实和丰富的“作品”为基础,叙事的对象也从独立的个人转移到宽广的潮流和动向。三是在分析作品时采用对“绘画”的更全面理解,通过对媒材、创作和观看方式、构图、造型、笔墨等多种因素的分析,揭示 10 世纪在中国绘画史中的关键意义。四是摆脱对个别政权的孤立兴趣,把眼界扩展到地域之间的互动以及绘画风格的共同倾向。沿循着这些方向,文中对一些主要画科在这一时期中的发展进行了初步发掘,但对 10 世纪绘画更完整和详尽的叙述,尚有待于学界的共同努力。

Rethinking the Tenth Century: A Pivotal Period in the History of Chinese Painting

Wu Hung

(*Department of Art History, University of Chicago, USA*)

Abstract: This essay reflects upon the content and construction of the so-called “Five Dynasties and Ten Kingdoms painting” in four respects, in order to renew the perspectives of interpretation while expanding the scope of observation. The first respect is to go beyond the traditional dynastic framework in both geographical and temporal senses. The second is to establish a new foundation for historical narration with reliable works, especially newly discovered archaeological evidence. The third is to renew the concept of “painting,” paying special attention to the historical development of painting mediums and related changes in the methods of display and viewing, in addition to brushwork, subject matter, and other factors. The fourth is to reexamine the development of various painting genres, such as figure painting, landscape painting, flower and bird painting, architectural drawing, and religious painting, based on the classification systems of painting subjects established during this period. Such reexamination leads us to consider the roles of both royal patrons and individual artists, and to investigate broad interactions in painting practices as well as general tendencies of painting style across regional boundaries.

Key words: 10th century; the Five Dynasties and Ten Kingdoms period; the history of painting; medium; painting genre; historical narrative

(责任编辑　郑　园)